

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Екатеринбургский государственный театральный институт»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор _____ А.А. Глуханюк

«_____» _____ 2026 г.

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

Фортепиано

Специальность:	52.05.01 Актерское искусство
Специализации:	Артист музыкального театра
Специальность:	52.05.02 Режиссура театра
Специализация:	Режиссер музыкального театра
Уровень образования:	Специалитет
Форма обучения	Очная

Екатеринбург

2026

Составитель:

Старший преподаватель кафедры музыкального театра Л.В. Воронцова

Рабочая программа одобрена на заседании кафедры музыкального театра

Протокол от « _____ » _____ 202 _____ г. № _____

Зав. кафедрой _____ В.Л. Маковкина

Согласовано:

Руководитель учебно-методического отдела _____ Т.Б. Сергеева

« _____ » _____ 202 _____ г.

1.1 ЦЕЛИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ (МОДУЛЯ)	
1.1.1	- приобретение и развитие навыков фортепианной игры, развитие художественного мышления будущих актеров музыкального театра
1.2 ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ:	
1.2.1	- формирование предпосылок для творческой деятельности на основе реализации знаний, умений и навыков, полученных при изучении смежных предметов (сольного вокала, хорового пения, сольфеджио, истории музыки и музыкального театра); - развитие эмоциональной сферы, творческой фантазии, артистической свободы и их реализация в исполнении фортепианного репертуара; - формирование профессиональной культуры будущего специалиста; - развитие пианистических навыков и навыков ансамблевой игры, умения аккомпанировать, читать с листа нотные тексты.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ (МОДУЛЯ) В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ	
Цикл (раздел) ОП:	Б1.В
2.1	Требования к предварительной подготовке обучающегося:
базовая музыкально-теоретическая подготовка	
2.2	Дисциплины (модули) и практики, для которых освоение данной дисциплины (модуля) необходимо как предшествующее:
<p>Мастерство артиста музыкального театра Учебная (исполнительская) практика Производственная (преддипломная) практика Выполнение и защита выпускной квалификационной работы Теория музыки, сольфеджио Вокальный ансамбль (академический и эстрадный)</p>	

3. ФОРМИРУЕМЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ И ИНДИКАТОРЫ ИХ ДОСТИЖЕНИЯ	
ПКО-5: Владеет основами музыкальной грамоты, пения, навыками ансамблевого пения	
Знать	
<ul style="list-style-type: none"> - нотную грамоту - основные термины, используемые в нотных текстах 	
Уметь	
<ul style="list-style-type: none"> - свободно читать с листа нотный текст, соответствующий уровню первоначальной музыкальной подготовки; - определять характерные черты музыкального образа в произведениях разных стилей и жанров 	
Владеть	
<ul style="list-style-type: none"> - навыками фортепианной игры; - навыками исполнения различных фортепианных штрихов и нюансов; - понимать художественно-выразительные особенности музыкальных форм (период, двухчастная форма, трехчастная форма, рондо, вариации, соната, простейшие полифонические формы); - исполнения наизусть произведения различных стилей и жанров; - начальные навыки аккомпанемента; - начальные навыки игры в фортепианном ансамбле. 	

4. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ (МОДУЛЯ)

Общая трудоемкость 6 ЗЕТ

Распределение часов дисциплины по семестрам

Семестр (<Курс>.<Семестр на курсе>)	1 (1.1)		2 (1.2)		3 (2.1)		4 (2.2)		5 (3.1)		6 (3.2)		Итого	
	Неделя	17	2/6	17	3/6	17	3/6	17	17	3/6	17			
Вид занятий	уп	рп	уп	рп	уп	рп	уп	рп	уп	рп	уп	рп	уп	рп
Индивидуальные занятия	17	17	17	17	16	16	16	16	16	16	16	16	98	98
Итого ауд.	17	17	17	17	16	16	16	16	16	16	16	16	98	98
Контактная работа	17	17	17	17	16	16	16	16	16	16	16	16	98	98
Сам. работа	17	17	17	17	18	18	11	11	18	18	11	11	92	92
Часы на контроль	2	2	2	2	2	2	9	9	2	2	9	9	26	26
Итого	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	216	216

Код занятия	Наименование разделов и тем /вид занятия/	Семестр / Курс	Часов	Компетенции	Литература и эл. ресурсы	Инте ракт.	Примечание
Раздел 1. Днотный период							
1.1	Как устроено фортепиано. Строение клавиатуры. /ИЗ/	1	1	ПКО-5			
1.2	Подготовительные упражнения для освобождения плечевого пояса и кистей рук. /ИЗ/	1	1	ПКО-5			
1.3	Организация игрового аппарата: кисть, запястье, пальцы. /ИЗ/	1	5	ПКО-5			
1.4	Ритмические упражнения. Транспонирование. /ИЗ/	1	5	ПКО-5			
1.5	Подбор простейших мелодий. /ИЗ/	1	5	ПКО-5			
1.6	/Ср/	1	17	ПКО-5			
Раздел 2. Нотный период							
2.1	Изучение нотной записи. Нотный стан, нота, ключ, размер, знаки альтерации. /ИЗ/	2	6	ПКО-5			
2.2	Фортепианная нотная строчка. Аппликатура. Чтение с листа простейших мелодий. /ИЗ/	2	6	ПКО-5			
2.3	Выразительные средства музыки: динамика, артикуляция, агогика. Транспонирование и подбор простейших мелодий. /ИЗ/	2	5	ПКО-5			
2.4	/Ср/	2	17	ПКО-5			
Раздел 3. Различные виды фортепианной техники							
3.1	Двойные ноты. /ИЗ/	3 4	4	ПКО-5			
3.2	Арпеджио /ИЗ/	3 4	3	ПКО-5			
3.3	Мелизмы (морденты, трели, группетто, форшлагги, нахшлагги) /ИЗ/	3 4	3	ПКО-5			
3.4	Крупная фортепианная техника (октавы, аккорды). /ИЗ/	3 4	3	ПКО-5			
3.5	Репетиции Мелкая (пассажная, позиционная) фортепианная техника. /ИЗ/	3 4	3	ПКО-5			
3.6	/Ср/	3	18	ПКО-5			
3.7	/Ср/	4	11				
Раздел 4. Изучение и исполнение произведений разных жанров							
4.1	Этюды, упражнения гаммы. /ИЗ/	5 6	2	ПКО-5			

4.2	Кантилена. /ИЗ/	5 6	2	ПКО-5		
4.3	Полифония. /ИЗ/	5 6	2	ПКО-5		
4.4	Чтение с листа. Педализация. Крупная форма. /ИЗ/	5 6	2	ПКО-5		
4.5	Работа над различными видами фортепианной техники; чтение с листа. /ИЗ/	5 6	2	ПКО-5		
4.6	Работа над артикуляцией, динамикой, агогикой, штрихами; взаимосвязь аппликатуры и фразировки; игра в ансамбле. /ИЗ/	5 6	2	ПКО-5		
4.7	Анализ функций, голосоведения, тембро-динамических характеристик; выбор исполнительских приемов/ИЗ/	5 6	2	ПКО-5		
4.8	Анализ музыкальной структуры; противопоставление и развитие тематического материала. /ИЗ/	5 6	2	ПКО-5		
4.9	/Ср/	5	18	ПКО-5		
4.10	/Ср/	6	11	ПКО-5		

5. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

5.1. Контрольные вопросы и задания

Не предусмотрено

5.2. Темы письменных работ

Не предусмотрено

5.3. Фонд оценочных средств

Оценка осуществляется преподавателем самостоятельно.

Творческие задания

Прослушивание исполняемого произведения в интерпретации известных пианистов (в аудиозаписи),

Составление отзыва о прослушанном произведении,

Посещение концерта фортепианной музыки.

5.4. Перечень видов оценочных средств

Оценивание хода и результатов формирования компетенций в процессе освоения дисциплины включает в себя текущий контроль и промежуточную аттестацию студентов.

Текущий контроль осуществляется в ходе изучения дисциплины и включает выполнение студентами не менее шести практических заданий, предусмотренных преподавателем, текущий контроль индивидуален в соответствии с индивидуальным уровнем подготовки студента.

6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ (МОДУЛЯ)

6.1. Рекомендуемая литература

1. Геника, Р.В. Шуман и его фортепианное творчество/ Р.В.Геника.— Москва: Издательство Юрайт, 2021.
2. Зенкин, К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для среднего профессионального образования/ К.В.Зенкин.— 2-е изд.— Москва: Издательство Юрайт, 2021.

Для студентов не имеющих начальной музыкальной подготовки:

1,2 семестр

Пьесы

Барток Б. Детям. Тетрадь 1 (наиболее легкие пьесы)
Микрокосмос. Тетрадь 1 (по выбору)

Бер О. Кукушка

Гедике А. Соч. 36. 60 легких фортепианных пьес. Тетрадь 1: «Зайка», «Колыбельная», «Сарабанда», «Танец»

Моцарт Л. 12 пьес из нотной тетради Вольфганга Моцарта: Англес, Бурлеска, Ария, Менуэт ре мажор

Сигмейстер Э. Фортепианные пьесы для детей

Сборник фортепианных пьес, этюдов, ансамблей. Составитель С. Ляховицкая

Современная музыка для детей. Сборник пьес под редакцией Н. Копчевского

Полифонические произведения

Сборник пьес для фортепиано композиторов XVII-XVIII веков под ред. А. Школа игры на фортепиано под ред. А. Николаева

Юровского	
Гуммель И.	Пьесы: Фа мажор, ре минор, До мажор
Моцарт Л.	Менуэт, Бурре
Бах И.С.	Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах: Менуэт ре минор
Гессе И.	Марш
Тюрк Д.	«Паузы, паузы, одни только паузы!»
Тигранян В.	Канон
Глинка М.	Полифоническая пьеса ре минор
Произведения крупной формы	
Беркович И.	Вариации на тему русской народной песни «Во саду ли, в огороде девица гуляла»
Литкова И.	вариации на тему белорусской народной песни «Савка и Гришка сделали дуду»
Сейнеке К.	Соч. 12 Андантино из Сонатины Соль мажор
	Соч. 127. Сонатина Соль мажор
	Соч. 136 Аллегро модерато
Моцарт В.	Аллегро си-бемоль мажор
Салютринская Т.	Сонатина
Штейбельт Т.	Сонатина До мажор
Гречанинов А.	Соч. 99. «На зеленом лугу...»
Майкапар С.	Соч. 29. Первые шаги
Вилькорейская Т.	Скакалочка
Корещенко А.	Майская песня
Кюи Ц.	«Слети к нам, тихий вечер...»
Брат и сестра.	Народные песни и легкие ансамбли. Вып.1, сост. С. Кузнецова
Брат и сестра.	Народные песни танцы. Вып.2, сост. В. Натансон
Избранные ансамбли.	Вып.1, сост. В. Натансон
3,4 семестр	
Этюды	
Беренс Г.	Соч.70. 50 маленьких фортепианных пьес без октав №№ 31,33,43,44,47,48,50
Беркович И.	Альбом «Юный музыкант». Этюды №№ 11-21, 15-32
Гнесина Е.	Этюды на скачки: №№ 1-4
Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники	
Лекуппе Ф.	Соч.17. Азбука. 25 легких этюдов: №№ 3,6,7,9,18
Черник. Избранные фортепианные этюды под редакцией Г. Гермера. Часть1 : №№ 10,11,13-18, 20, 21, 23-29, 40	
5,6 семестр	
Пьесы	
Агафонников В.	Драчун
Беркович И.	Румынская песня
Бетховен Л.	Экосезы Ми-бемоль мажор и Соль мажор
Гайдн И.	Менуэт Соль мажор
Гедике А.	Соч.6.Пьесы:№№5,8,15,19
Гендель Г.	Ария ре минор, Менуэт ре минор
Дварионас Б.	Маленькая сюита: Прелюдия
Кабалевский Д.	Соч.27. Избранные пьесы: Старинный танец
Салютринская Т.	Кукушка
Стоянов В.	Детский альбом: Маленький всадник, Старинные часы,
Чайковский П.	Детский альбом : Болезнь куклы, Старинная французская песенка
Шостакович Д.	Альбом фортепианных пьес: Вальс, Грустная сказка
Шуман.	Альбом для юношества: Мелодия, Марш, Первая потеря
Полифонические произведения	
Бах И. С.	Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах: Менуэт Соль мажор, Менуэт ре минор, Волынка, Полонез соль минор
Гендель Г.	Две сарабанды: Фа мажор и ре минор
Свиридов Г.	Альбом пьес для детей: Колыбельная песенка
Беркович И.	Украинская песня
Шишаков Ю.	Канон
Полифонические пьесы I-V кл. ДМШ, сост. В. Натансон	
Произведения крупной формы	
Андре А.	Сонатина Соль мажор
Беркович И.	Сонатина Соль мажор
Бетховен Л.	Сонатина Соль мажор, ч.ч.1,2
Диабелли А.	Сонатина Фа мажор
Жилинский А.	Сонатина Соль мажор
Клементи М.	Соч.36 №1 Сонатина До мажор
Раков Н.	Сонатина Ре мажор

Хаслингер Т.	Сонатина До мажор, ч.ч. 1,2
Ансамбли	
Бекман – Щербина Е.	Три детские пьесы для фортепиано в четыре руки
Прокофьев С.	Фрагменты из музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям (переложение для фортепиано в четыре руки)
Чайковский П.	50 русских народных песен для фортепиано в четыре руки

5,6 семестр

Этюды

Беркович И.	Маленькие этюды №№33-40
Гнесина Е.	Маленькие этюды для начинающих, тетрадь 4, №№31-33
Лемуан А.	Соч. 37. 50 характерных прогрессивных этюдов №№ 4,5,9,11,12,15,16,20-23,35-39
Майкапар С.	Соч.33 «У моря ночью»
Черни К.	Соч. 821. Этюды №№ 5,7,24.26,33,35
Шитте А.	Соч.68. 25 этюдов №№ 2,3,6,9

Пьесы

Барток Б.	Избранные детские пьесы (по выбору)
Бетховен Л.	Пять шотландских народных песен
Вилла-Лобос Э.	Избранные нетрудные пьесы
Гайдн И.	две пьесы: Фа мажор и Ми-бемоль мажор
Глинка М.	Полька. Чувства. Простодушие
Гречанинов А.	Соч. 109. День ребенка. Сломанная игрушка
Гуммель И.	Соч. 118. Восточный напев
Зиринг В.	Соч.42 Шесть легких пьес
Лядов А.	Соч.8 Юмореска
Моцарт Л.	Четыре русские народные песни
	14 детских пьес из нотной тетради В. Моцарта
Регер М.	Андантино ми-бемоль мажор
Сегмейстер Э.	Соч. 17 Альбом для юношества. Резвость
Франк Ц.	Фортепианные пьесы для детей. «Уличные игры», «Солнечный день», «Мелодия на банджо»
Хачатурян А.	Жалоба куклы. Осенняя песенка.
Шопен Ф.	Андантино
Шостакович Д.	Польская песня. Весна
Шуберт Ф.	Танцы кукол: Шарманка. Гавот. Танец
Шуман Р.	Экоссез Соль мажор. Менуэт
	Альбом для юношества: Сицилийская песенка. Веселый крестьянин

Полифонические произведения

Бах И. С.	Маленькие прелюдии и фуги. Тетрадь 1: соль мажор, соль минор
Бах И. Х.	Аллегретто
Бах Ф.Э.	Менуэт
Гендель Г.	Аллеманда. Шалость
Кригер И.	Сарабанда
Кунау И.	Сарабанда
Лядов А.	Четыре русские народные песни (по выбору)
Моцарт Л.	Бурре ре минор
Пахельбель И.	Сарабанда, Жига

Произведения крупной формы

Бетховен Л.	Сонатина фа мажор, ч. 1
	Сонатина для мандолины
Гнесина Е.	Тема и шесть маленьких вариаций Соль мажор
Диабелли А.	Соч. 151 Сонатина №1. Рондо
Клементи М.	Соч. 36 Сонатина До мажор, ч.ч.:2-3
	Сонатина Соль мажор, ч.ч.:1-2
Моцарт В.	Сонатина Фа мажор
Чимароза Д.	Сонатина ре минор

Ансамбли

Гайдн И.	Менуэт быка
Римский - Корсаков Н.	Величальная песня из оперы «Царская невеста»
Бизе Ж.	Болеро из оперы «Кармен»
Григ Э.	В лесу

Бетховен Л.	Два немецких танца
Брамс И.	Колыбельная
Прокофьев С.	Петя
Чайковский П.	Колыбельная в бурю

Для студентов имеющих начальную музыкальную подготовку:

1 семестр

Вариант 1

Бах И.С.	Трехголосная инвенция соль минор
Моцарт В. А.	Рондо Ре мажор
Шуман Р.	Соч. 124 Фантастический танец
Лешгорн А.	Соч. 136 Школа беглости, тетр.2 (по выбору)

Аккомпанемент, ансамбль

Моцарт В.А.	Тоска по весне
Гайдн И.	Симфония №7, До мажор, 1 часть

Вариант 2

Мясковский Н.	Фуга до минор, соч. 43
Бетховен Л.	Соч.49 Соната соль минор
Григ Э.	Соч.3 Поэтические картинки
Лешгорн. А.	Этюды, соч.66, тетрадь 1

Аккомпанемент, ансамбль

Брамс И.	Колыбельная
Моцарт В.А.	Квартет №2, Ми-бемоль мажор, 1 част

2 семестр

Вариант 1

Гендель Г.	Фугетта Ре мажор
Кабалевский Д.	Сонатина №1
Григ Э.	Соч.38 Колыбельная
Черни К.	этюды, соч. 299

Аккомпанемент, ансамбль

Глинка М.	Жаворонок
Даргомыжский А.	«Мне минуло шестнадцать лет...»
Моцарт В.А.	Симфония №35, 1 часть

Вариант 2

Бах И.С.	Трехголосная инвенция ре минор
Гайдн И.	Концерт Ре мажор, 3 часть
Лядов А.	Вальс фа-диез минор
Черни К.	Этюды, соч. 299

Аккомпанемент, ансамбль

Бенда И.	Граве
Бетховен Л.	Менуэт Ми-бемоль мажор
Прокофьев С.	Классическая симфония, 1 часть

4 семестр

Бах И.С.	Трехголосная инвенция ля минор
Барток Б.	Сонатина
Чайковский П.	Времена года. Баркарола
Черни К.	Этюды, соч.299, тетр.3,4

Аккомпанемент, ансамбль

Бизе Ж.	Детские игра (по выбору)
Мендельсон Ф.	Симфония ля мажор, 1 часть

Вариант 2

Щедрин Р.	Двухголосная инвенция
Гайдн И.	Соната ми-бемоль мажор, 1 часть
Лядов А.	Багатель ре-бемоль мажор
Лист Ф.	Юношеские этюды (по выбору)

Аккомпанемент, ансамбль

Благой Д.	Колыбельная
-----------	-------------

Шуберт Ф.	Симфония си минор
Шопен Ф.	Песни
5 семестр	
Вариант 1	
Глинка М.	Трехголосная fuga ля минор
Бах Ф.Э.	Соната фа минор
Дебюсси К.	Арабеска №1 Ми мажор
Черни К.	Этюд №3 соч. 740
Аккомпанемент, ансамбль	
Дворжак А.	Славянский танец №3
Глинка М.	Камаринская
Варламов А.	Романсы (по выбору)
Алябьев А.	Романсы (по выбору)
Вариант 2	
Бах И.С. – Кабалевский Д.	Маленькие органнe прелюдии и фуги
Бетховен Л.	Соната №1 фа минор соч. 2 №1
Лист Ф.	Утешение №6 Ми мажор
Крамер И.	Этюд №10
Аккомпанемент, ансамбль	
Калинников В.	Симфония соль минор, 1 часть
Даргомыжский А.	Романсы (по выбору)
Чайковский П.	Романсы (по выбору)
6 семестр	
Вариант 1	
Лядов А.	Фуга соль минор
Моцарт В.А.	Соната №6 Ре мажор, 1 часть
Григ Э.	Соч. 52 Сердце поэта
Черни К.	Этюд №1 соч. 740
Аккомпанемент, ансамбль	
Бородин А.	Симфоническая картина «В Средней Азии»
Римский-Корсаков Н.	Романсы (по выбору)
Вариант 2	
Бах И.С.	ХТК, т. 1 Прелюдия и fuga ре минор
Бетховен Л.	Соната №5 до минор, соч. 10 №1, 1 часть
Шостакович Д.	Соч.5 Три фантастических танца (по выбору)
Николаев А.	Осенью (этиюд)
Аккомпанемент, ансамбль	
Бизе Ж.	Музыка к драме «Арлезианка»
Бородин А.	Романсы (по выбору)
6.2. Электронные учебные издания и электронные образовательные ресурсы	
Э1	Электронно-библиотечная система (ЭБС) "Лань" https://e.lanbook.com
Э2	Национальная электронная библиотека https://rusneb.ru
Э3	Научная электронная библиотека https://elibrary.ru/defaultx.asp
6.3.1 Лицензионное и свободно распространяемое программное обеспечение, в том числе отечественного производства	
Программное обеспечение:	
1. Операционная система Windows.	
2. Офисная система OpenOffice \ Microsoft Office	
Информационные системы и платформы:	
1. Система дистанционного обучения «Moodle».	
2. Платформа для организации и проведения вебинаров «Pruffme».	
3. Платформа для организации и проведения конференций Яндекс.Телемост	
7. МТО (оборудование и технические средства обучения)	
7.1 Аудитория для практических занятий и лекций:	
- снабженная демонстрационным оборудованием (доска, мультимедиа проектор или ТВ, доступ в сеть Интернет), столы, стулья.	
Аудитория для самостоятельной работы:	
столы; стулья; компьютеры с «Интернет» и доступом в образовательную среду;	

Библиотека с читальным залом:

столы; стулья; компьютеры с доступом к Интернету и доступом в образовательную среду для читателей

8. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ (МОДУЛЯ)

Одной из важнейших задач навыков игры на фортепиано является развитие у учащегося умения работать самостоятельно. Работа над музыкальным произведением не ограничивается работой с педагогом в классе. Сложные навыки фортепианной игры формируются на протяжении ряда лет. В нашем же случае это время сокращено до минимума. И это делает самостоятельную работу учащегося еще более важной.

Фортепианная техника лишь средство воплощения музыкальных образов, а развитие пианистических навыков тесно связано с развитием психических и физических способностей, всесторонним и гармоничным развитием личности. Пониманием студентом содержания исполняемых произведений невозможно без знания музыки, литературы, живописи, философии etc. Ясное понимание содержания и формы исполняемого произведения, разнообразие и выразительность звука, живая и естественная фразировка, ясная и осмысленная артикуляция, искусство педализации – эти задачи студенты учатся решать под руководством педагога самостоятельно.

Цель самостоятельных занятий - закрепление и совершенствование полученных в классе умений и навыков.

Методика самостоятельных занятий**Повторение как средство закрепления условного рефлекса**

Когда мы играем, наш нервный центр передает тысячи приказов, т.е. безусловных рефлексов, которые по ходу занятий дополняются новыми и новыми условными рефлексами. Если представление звука, и вслед за ним соответствующее движение, достаточно часто повторяется, создается условный рефлекс.

Правильное распределение повторений является основной предпосылкой эффективности занятий. Но, повторение полезно до тех пор, пока внимание не утомляется. Многократное повторение таит в себе много опасностей. И. П. Павлов установил, что ослабление или временное изменение возбуждающего раздражителя тормозит возникновение условного рефлекса.

Интенсивность музыкального представления при повторениях очень легко ослабевает. Слабеет, прежде всего, эмоциональное восприятие. Насильственное же возбуждение эмоций таит в себе опасность превращения технической работы в самоцель. Эмоциональное содержание остается полноценным до тех пор, пока нам хочется все глубже и полнее переживать все то, о чем говорит музыка. Следовательно, повторять можно до тех пор, пока это состояние присутствует.

Если музыка уже не привлекает, то дальнейшее разучивание может погубить не только исполнение данного произведения, но и всю нашу технику. И снова опасность! Эмоциональное переживание музыки не должно приводить к экстатической игре! Нарочитое преувеличение неизбежно исказит содержание пьесы. Экстатическая манера приблизительно соответствует тому, что К. С. Станиславский называл «игрой вообще». «...Сыграйте мне любовь, ненависть, ревность «вообще»! Ч то это значит? Сыграть крошку из этих страстей и их составных элементов?» (К. Станиславский. «Работа актера над собой», ч.1).

И все же, «безэмоциональные» повторения, т.е. повторение движения, лишённого «музыкального смысла», приводит к ослаблению и даже потере связи между движением пианиста и его звуковым представлением. Такие повторения создают связи не между звуками и движением, а только между отдельными движениями, которые и превращаются в самоцель. Такая игра холодна и лишена эмоционального содержания, которое и есть «душа музыки».

Все это вовсе не означает, что выполнение двигательных задач не требует никакого внимания. Эмоциональное содержание и музыкальные представления, с одной стороны, и осуществляющие их движения - с другой, должны постоянно находиться в равновесии, развиваться гармонично. Иначе исполнитель окажется в положении «актера без голоса» (см. К. Станиславский. «Работа актера над собой» т. II, стр. 105).

Мы уже говорили, что освоение технических приемов фортепианной игры сродни выработке условных рефлексов. Созданию новых условных рефлексов может помешать и то, что при неизменном звуковом представлении меняются движения пианиста. Поэтому важно следить за тем, чтобы одно и то же звуковое представление вызывало всегда одни и те же движения, и изменение движений было бы следствием изменения звуковых представлений.

Внимание

В усталом состоянии нельзя садиться за инструмент. Занятия с неполноценным вниманием принесут больше вреда, чем пользы. Несколько минут отдыха сделают работу более эффективной.

Плохое настроение тоже может мешать результативности занятий. В таком состоянии сложно сосредоточить внимание на музыке, или хотя бы, на своих движениях. Доказано также и то, что гнев и досада неизбежно ведут к напряженности, зажатию мышц, а это лишает наши руки чувствительной приспособляемости к инструменту.

Для правильных занятий внимание является необходимым условием. Внимательнейшее вслушивание в звуковой результат, отклик на малейший отход от звукового представления позволит исправить тончайшие ошибки исполнения.

Основа наших занятий - забота о неослабном внимании. Для этого нужно:

- соответствующее распределение рабочего времени
- разнообразие материала.

Продолжительность фазы активного внимания индивидуальна. В среднем в течение 24-25 минут человек может сосредоточиться так, что это не утомит его и не оставит вредных последствий. После этого необходим отдых. «Суть занятия не количестве, а в качестве... Машинальной работой ничего нельзя добиться. Вы рискуете убить и последние остатки мысли и духа, еще оставшиеся в вас. Механические упражнения – тупость и бессмысленность, если в первую очередь не работает голова» (А.Г. Рубинштейн).

Разнообразие музыкального материала частично обеспечивается тем, что разучивается не все произведение сразу, а отдельные голоса фрагменты etc. Трудно внимательно повторить что – либо более чем три – четыре раза, но если перейти к другому отрывку, то потом можно снова внимательно работать над предыдущим фрагментом.

Но и в разнообразии должна быть система. Для этого нужно точно представлять себе, какие исполнительские задачи являются предметом занятий. При разучивании «по-голосам» или «отдельными руками» необходимо с самого начала

выявить характер произведения в целом и данного голоса. Нельзя механически извлекать звуки. Каждый неосмысленный звук – яд, отравляющий здоровую, непринужденную игру.

Чтобы избежать однообразия, рекомендуется работать одновременно над произведениями разных жанров и стилей. Та же музыкальная или техническая проблема в другом стиле получает иной аспект, благодаря чему легче найти ее правильное решение.

Концентрация внимания при отработке некоторых движений

При усвоении новых или исправленных старых ошибочных движений необходим подробный анализ. Например, работа пальцев неверна. Исправляя ее, мы вынуждены рассматривать движение «вне музыки». В этом случае выполнение движений требует полной концентрации внимания. Концентрация внимания всегда должна носить положительный характер. Следить не за тем, как **нельзя**, а за тем, **как и что надо**. Чем больше нам удастся сузить область концентрации, тем легче будет сконцентрировать внимание на нужном движении.

Легче всего сосредоточить внимание не на всей руке, а на плечевом суставе и на кончике пальца. Часто встречающиеся сложные, составные движения требуют расчленения. В этом случае первоначально мы концентрируем внимание на плече, и во вторую очередь на кончике пальца. В медленном темпе необходимо следить и за тем, чтобы пальцы двигались от первого сустава. Это правило нарушается при исполнении пьесы. В этом случае необходимо чувствовать, что в игре участвует все тело, как продолжение рук. А «конечный» пункт не кончик пальца, а окончание клавиши, т.е. молоточек. Правильный способ концентрации внимания упрощает движения, изживает ошибки.

Медленное разучивание

Фортепианная техника состоит из множества сложных комплексных движений, исполнение которых должно быть доведено до автоматизма. Это достигается путем специальных упражнений. Например: гаммы играют медленно для укрепления пальцев; медленное разучивание скачков увеличивает ротационные движения, упражнения в staccato увеличивают интенсивность предплечья etc. Необходимые упражнения преподаватель рекомендует исходя из контекста произведения и возникших технических проблем, учитывая индивидуальные особенности пианистического аппарата учащегося. Но, не нужно забывать, что эти упражнения направлены на достижение узко - технических целей и далеки от главной цели исполнительства – эмоционально – содержательной.

В выработке автоматизации ряда движения нуждаются все пианисты. Но эта работа не должна быть единственной целью занятий, а затраченное на нее время необходимо сократить до минимума. Добиться этого можно путем анализа самых действенных, самых точных способов выполнения движений с целью их автоматизации в наиболее короткое время и при наименьшей затрате труда. При самостоятельных занятиях учащийся закрепляет способы, найденные вместе с преподавателем на уроке.

Замедление темпа облегчает запоминание произведения, и одновременно служит техническим целям, т.к. в замедленном темпе движения легче автоматизируются, им можно уделять больше времени. При медленном разучивании динамические оттенки и тембральные краски должны применяться лишь в той мере, чтобы не могли помешать точности движений. Для упражнения в технических формулах медленное разучивание необходимо. Но медленно следует играть лишь те места, которые особенно трудны в техническом отношении. Во время медленного разучивания внимание слабеет и, следовательно, некоторые движения непременно будут неправильными.

Способ разучивания меняется в зависимости от характера и стиля произведения. Гамма Баха требует совершенно иной работы, чем гамма Моцарта и т.д.

Ритмические варианты

Ритмические варианты необходимы для преодоления трудностей аппликатуры, неловких позиций, трудных хваток, т.е. тогда, когда разучивание требует многократных повторений. Ритмические варианты выявляют технические трудности с новых сторон и благодаря своему разнообразию уменьшают опасность механистической игры. Следует тщательно подбирать ритмические варианты к данной технической детали. Например, для разучивания **legato** не целесообразно применять репетиционный ритм, т.к. он может привести к толчкам руки вместо нужного пальцевого туше. Подбирать ритмические варианты нужно так, чтобы они в соответствовали характеру музыки в окончательном техническом решении.

Объединяющие движения

Движения верхней части руки придают нужное **весовое дополнение** активным ударам пальцев. Оно придается всегда группе звуков. А его пропорции и расстановка определяются музыкальным содержанием. Оно меняется в зависимости от изменения динамических оттенков. Чем чувствительнее весовое дополнение следует за мелодическим рисунком, тем богаче и ярче будет исполнение. В соответствии с непрерывностью динамического представления весовое дополнение придается обычно движениям, объединяющим более крупные музыкальные разделы (например, половину периода). Такое объединение наблюдается даже тогда, когда верхней частью руки извлекаются отдельные звуки. Для staccato объединение действительно так же, как для legato, т.к. формирование динамики и в этом случае осуществляется с помощью объединяющих движений. При игре гамм необходимо одно объединяющее движение, не смотря на разные аппликатурные позиции. Это справедливо и для гамм, охватывающих весь звуковой диапазон инструмента. Только широким, сливающим гамму в одно музыкальное целое можно добиться ровности и хорошего звучания.

Тонкие изменения, необходимые для весового эффекта, невозможно производить неподвижной рукой, т.к. рука очень скоро становится зажатой, а при таком положении она не сможет чутко и тонко дозировать сопротивление.

Объединяющие движение при медленном разучивании

При медленном разучивании роль объединяющих движений не теряет своей важности. Но, осуществление их становится труднее, требует большего внимания, чем исполнение того же пассажа в нужном темпе. Музыкальный смысл отдельных построений в медленном темпе как бы расплывается, теряет четкость мелодического контура. И именно объединяющие движение и осуществляют в этом случае связь с музыкой, т.к. расширение взмахований из-за замедления темпа приводит к искажению тембра и динамики.

Если в игре гамм пытаться обойтись без объединения и пассивно опустить руки, то на пальцы ляжет непосильная нагрузка, которая будет препятствовать их свободному движению при медленном разучивании и приведет судорожному, нервному «трясению» вместо чистой пальцевой работы. Следовательно, гаммы при медленном разучивании следует играть так же, как и в настоящем темпе, т.е. охватывая их одним монументальным объединяющим движением.

Legato. Staccato

Термин **legato** связанное, непрерывное извлечение отдельных звуков мелодии (например, на скрипке – одним смычком). Ударная природа фортепиано, казалось бы не дает возможности подобного звукового эффекта. Но, хороший пианист может вызвать у публики ощущение такого **legato**, как скрипач или певец.

Условием **legato** является непрерывность звучания, при которой появление нового звука выражено только изменением высоты звука.

Так как изменение высоты звука на фортепиано невозможно без прерывания предыдущего звука, то для получения **legato** необходимо, чтобы новый звук зазвучал как можно более незаметно. Для этого нужно, чтобы перерывы между звуками были минимальными. В противном случае мы услышим не **legato**, а **non legato**. Другая возможная крайность – передерживание звуков (первый еще звучит, когда берется второй) – тоже не производит **legato** из-за образующейся диссонантности.

Призвуки подчеркивают появление нового звука, т.к. слышны только в начале звучания и быстро замирают. **Legato** будет тем красивее, чем меньше будет призвуков. Призвуки молоточка, возникающие в момент удара по струне, можно сократить только с уменьшением динамики. А призвуки, возникающие от удара пальца по клавише и от столкновения клавиши с дном клавиатуры, можно уменьшить и при сохранении силы звучания. Следовательно, полноценное **legato** получится тогда, когда пальцы будут извлекать звук, по возможности меньше отрываясь от клавиатуры.

Возникновение нового звука привлекает внимание и тогда, когда между двумя следующими друг за другом звуками мелодии существует значительная разница в силе звучания. Особенно мешает получению **legato** несоответствие силы извлекаемого звука с выразительным содержанием мелодии.

Главным условием полноценного **legato** является правильная. Точная обрисовка динамических контуров мелодии. Если исполнить ряд звуков с ровной динамикой, но не в соответствии с характером музыки, то они также не вызовут ощущение **legato**, как и чересчур динамизированная мелодия.

Закономерности legato :

непрерывность в смене звуков

максимальное сокращение количества призвуков

согласование длительности и динамической степени отдельных звуков с требованиями **legato**

точного соблюдения динамического рисунка, требуемого мелодией.

Отсюда следует вывод, что:

в быстром темпе труднее вызвать ощущение **legato**, чем в среднем или медленном, т.к. с ускорением темпа призвуки становятся все более заметными

в очень медленном темпе достичь **legato** труднее из-за постепенного убывания силы каждого отдельного звука *piano* или *mezzoforte* более благоприятные градации, чем *fortissimo* или *forte*, в которых, с одной стороны, призвуки молоточка слышны несравненно сильнее, а с другой – сила отдельных звуков убывает быстрее, чем в *mezzoforte* или *piano* на основании второго и третьего пунктов ясно, что чем медленнее звуки следуют друг за другом, тем тише их нужно играть для достижения **legato**

медленный темп требует более тщательной разработки динамики, чем быстрый. В более протяжных звуках, даже при одинаковой динамике, будет заметна разница в силе извлечения (постепенное замирание звуков). Кроме того, в медленном темпе каждая деталь динамического контура становится более заметной

высокие звуки замирают быстрее низких, значит, если в низких регистрах возможно играть **legato** выдержанными звуками, то высокие регистры заставляют исполнять **legato** с меньшей (пропорционально октавной высоте) длительностью т.к. в пределах 3 октавы и выше призвуки молоточков сильно увеличиваются, игра полным **legato** становится очень трудной (а в 4 октаве – почти невозможной). В верхних октавах столкновение клавиши с дном клавиатуры тоже слышнее, т.к. они бываю обычно ниже извлекаемого звука.

Кантилена

Кантилена – певучая, «поющая» интонация. Ее можно считать специфической разновидностью **legato**. Сравним критерии кантилены с требованиями **legato**:

требование смены звуков без перерыва к кантилене относится лишь отчасти; ведь **portato** (от итал. portare — «нести, выражать, утверждать» — способ исполнения музыкальных звуков. Он представляет собой что то среднее между *staccato* и *legato*) в пении встречается столько же, сколько **legato** и возникает при произношении каждого согласного звука сокращение призвуков до минимума важное условие и для кантилены, т.к. звонкость и «полетность» ее без этого недостижимы. Огромную роль для кантилены играют взмахивания от плеча, позволяющие получить свободный от призвуков звук

кантилена и беглость – в известном смысле несовместимые явления. Но кантилена не удастся и при очень медленном темпе: замирание звука мешает ощущению певучести

динамически границы кантилены – *mezzopiano* и *forte*. В *piano*, а тем более в *pianissimo*, достижение кантиленности крайне трудно, т.к. самый характер ее требует некоторого наличия звуковой силы. Но и *fortissimo* непригодно, т.к. неизбежно появится большое количество призвуков

Точность динамического рисунка для кантилены столь же необходима, как и для **legato**. Однако динамика кантилены всегда богаче, прихотливей, чем динамик **legato** (как вокальная динамика, в каком-то смысле, всегда богаче инструментальной).

Staccato

Под **staccato** подразумеваются все способы игры, при которых обозначенная длительность звука не выдерживается, звуки извлекаются отрывисто, отдельно.

Обозначение **tenuto** условно также входит в категорию **staccato**, т.к. **tenuto** тоже означает отрывистое извлечение звуков. Принимая во внимание, что классики пользовались обозначением **staccato** не только для четвертей и восьмых, но и для половинных нот, можно сказать. Что **tenuto** есть тот крайний случай **staccato**, когда звук выдерживается почти до обозначенной длительности. Разница между ними заключается в том, что при **tenuto** звуки просто отделяются, в то время как при **staccato** звук начинается энергичным ударом.

На основании практики классиков звуки **staccato** выдерживаются примерно до половины своей длительности. Это, однако, меняется в каждом стиле, в каждом произведении и каждом мотиве. В конечном счете, вкус исполнителя определяет длительность **staccato**.

Если **legato** предполагает незаметное включение каждого нового звука, то **staccato** всегда акцентирует его.

Характер **staccato** лучше всего выявляется длиной пауз между звуками. Для **staccato** необходимо энергичное звукоизвлечение. Об этом нужно помнить при согласовании длительности и силы звука с требованиями **staccato**. Медленный темп позволяет использовать **staccato** при самой тихой звучности. В быстром темпе для сохранения характера штриха требуется повышенная степень динамики. По мере ускорения темпа паузы становятся все более короткими, и **staccato** отличается от **legato** лишь более акцентированным включением нового звука. Следовательно, в верхних октавах краткое и тихое **staccato** почти невозможно. Точное следование динамическим оттенкам нужно и для **staccato**, но не такая детальная, как при **legato**. По мере ускорения темпа необходимо все больше выравнивать ее.

Техническое решение legato и staccato.

Взмахивания от плеча могут обеспечить **legato** только в медленном темпе. Самой «благодарной» областью взмахивания плеча является кантилена.

Звуки, извлекаемые взмахиванием предплечья, содержат относительно большое количество призвуков. В этом причина того, что **legato** в октавной и аккордовой технике довольно трудно исполнять. Достижение эффекта **legato** легче всего в пальцевой технике, где смена звуков осуществляется проще.

Staccato требует по мере ускорения темпа все большей силы звучания. Поэтому при исполнении этого штриха необходимо совершать взмахивания либо верхней частью руки, либо предплечьем.

В медленном темпе каждый звук выделяется больше, динамика требует особой осторожности; значит медленное **staccato** следует играть всей рукой.

Взмахивания от плеча не предполагает обязательно больших движений, величина удара всегда зависит от желаемого эффекта призвуков. Так называемое «щипковое» **staccato** приходится играть с помощью непосредственного соприкосновения.

Быстрое **staccato** играется от предплечья. Смягчение при этом делается дополнительными движениями кисти.

Пальцы сами по себе не пригодны для техники **staccato**. Для этого они слишком слабы. Короткие, быстрые удары пальцев не вызывают ощущения **staccato** (но превосходны для *leggiero*). Пальцы применяются к **staccato** лишь как дополнение к движениям предплечья и служат для получения особых эффектов. В извлечении звука при **staccato** пальцы должны участвовать только как удлинение предплечья.

Основные технические формы и их разновидности

Техника фортепианной игры имеет в своей основе т.н. **технические формы**: гаммы, аккорды, октавы, трель и т.д. Основные формы имеют всеобщее значение и действительны для всех исполнителей. Каждый обучающийся игре на фортепиано должен овладеть навыками их исполнения.

Основные технические формы в циклическом виде требуют регулярных упражнений. Т.е. повторять одинаковые отрезки данной формы, как, например, в гаммах – по тональностям. Но, освоив основные технические формулы, не следует играть их независимо от музыки. Игра произведений самых разных стилей и тщательная техническая проработка всех деталей в них развѣт способность создавать разновидности основных технических форм и сделает игру более богатой и разнообразной.

Октавная и аккордовая техника

Основное требование аккордовой техники – одновременность извлечения звуков аккорда или октавы – требует, чтобы вся кисть работала как единый орган.

«Хватка» кисти означает, что благодаря одновременному сокращению сгибающих и разгибающих мышц пальцы стоят более крепко. Но, чем больше напрягаются пальцы, тем труднее становится двигать кистью. Для того, чтобы пользоваться кистью свободно, необходимо укрепить пальцы с помощью мышц, находящихся на самой кисти. Легче всего сделать это при прямых пальцах. Т.о. при игре октав наиболее целесообразным будет чуть вытянутое положение пальцев.

В аккордовой технике также следует одинаково крепко держать все пять пальцев, т.е. и те пальцы, которые остаются в воздухе, и те, которые ударяют по клавишам.

Одно из самых эффективных средств укрепления кисти заключается в том, чтобы первый и пятый пальцы хорошо «держали друг друга».

Освоение октавно-аккордовой хватки можно облегчить освоением более узких интервалов. Например, репетиционные сексты.

Количество силы, необходимое для хватки, меняется в зависимости от отдачи клавиш. *Piano* поэтому требует менее интенсивной работы мышц, чем *forte*, и медленный темп – меньшей, чем быстрый.

С помощью прочной хватки можно регулировать и относительную силу звуков аккорда. Динамическая дифференциация звуков аккорда важное выразительное средство. Благодаря ей звучание аккорда становится гармонически более ясным, отчетливым. Например, в квартсекстаккорде основной тон следует брать чуть сильнее, чем бас; в доминантсептаккорде тише берется септима, в минорном трезвучии – терция и т.д.

Постоянная хватка кисти и одновременно с этим изменяющееся положение пальцев требует наивысшей их активизации. Хотя в октавной и аккордовой технике они функционируют как продолжение руки и самостоятельные движение ограничиваются тем, что приспосабливаться к данным группировкам клавиш, все же следует ударять всегда кончиками пальцев, постоянно ощущать их.

В октавной технике рука ударяет быстрее всего от локтевого сустава и точнее всего от плечевого сустава. Кисть совершает только дополнительные движения. Самостоятельное, активное взмахивание непригодно. Т.о. в октавной и аккордовой технике активное взмахивание исходит от плеча или от локтя, а кисть дает активное или пассивное дополнение лишь в случае необходимости. Объединение всей рукой необходимо во всех случаях.

Различные степени и пропорции движения плеча, локтя и кисти создают разновидности октавной и аккордовой техники, необходимые для исполнения музыки разных стилей, разных произведений и даже просто разных тем.

Пальцевая техника

Пальцевая техника важнейшая область фортепианной игры. Именно пальцы сообщают энергию руки клавише. Неправильная работа одного пальца может подорвать всю технику, и наоборот, развитие пальцевой техники благотворно влияет и на другие фортепианные технические формы.

Одним из самых действенных средств правильной тренировки пальцев является конкретное, т.е. положительное внимание. Следить надо за тем, как работает данный палец, а не за тем, что делают в это время остальные. Палец независим тогда, когда остальные не препятствуют его работе. А если мы насильно держим пальцы неподвижно, то они будут мешать работе действующего пальца, а, следовательно, ограничивать его самостоятельность.

Работа пальцев оказывается самой экономной тогда, когда взмахивание исходит от первого сустава, а второй и третий приспосабливают палец к клавише, сгибают и разгибают его. Такое распределение работы суставов обусловлено нашими анатомическими данными.

В пальцевой технике приходится довольно часто применять эффект призвуков. Чем больше он должен быть, тем более высоко поднимаются пальцы перед ударом. Для игры же без призвуков нужно ударять непосредственно с клавиши. Звук несется тем лучше, чем меньше призвуков ему сопутствуют. Звук без призвуков кажется более звонким, более полным; слишком сильные для данной звучности призвуки снимают эту звонкость. Необходимо добиваться той пропорции призвуков в звуке, которая продиктована музыкальным содержанием, а прибавление или сокращение призвуков было бы всегда преднамеренным.

Звук теряет звонкость и тогда, когда во время удара второй и третий суставы «подламываются» и кончик пальца не может сообщить клавише всю полученную энергию.

Работа второго и третьего суставов способствуют единому движению пальцев тем, что помогают ему принять нужную форму при наименьшем изменении положения (сгибание и разгибание). **Важно, чтобы в самом взмахивании не было никаких лишних движений, пассивного удара, лишнего сгибания и разгибания отдельных пальцев.**

Положение пальцев меняется в зависимости от расположения черных и белых клавишах. Даже **внутри одной фразы** нужны сгибания и разгибания различных размеров. При сильном сгибании к клавише прикасается самый кончик (**но никогда ноготь**), при выпрямленном положении клавиши берутся подушечками первой фаланги.

Кончик пальца должен доходить до клавиши по кратчайшему пути, **без придаточных движений**. При поднятии **пальца лишних движений также не должно быть.**

После удара **не нужно проводить пальцем по клавише**. Не нужны и никакие дополнительные сгибания и разгибания третьего и второго суставов.

При замедлении из-за более высокого удара растет и сила звука, и сила призвуков. Поэтому в медленном упражнении наши музыкальные стремления осуществимы лишь частично. Точная разработка деятельности пальцев, однако, и здесь необходима. **Упражнение пассивными пальцами, «шлепание» приносит больше вреда, чем пользы, и рано или поздно приводит к разрушению пальцевой техники. Напротив, активной работой пальцев можно достичь удивительно быстрых результатов.**

Методически рекомендации преподавателю.

Задача преподавателя фортепиано на кафедре «актер музыкального театра» заключается не только в том, чтобы дать студентам первоначальные навыки игры на инструменте или сохранить и развить навыки, полученные ранее, но и всестороннее и гармоничное развитие личности студента, его интеллекта и творческого потенциала, бережное отношение к его индивидуальности.

Необходимо добиваться вместе с учащимся понимания им содержания исполняемых произведений. А это невозможно без знания музыки, литературы, живописи, архитектуры, философии, истории культуры etc.

Важнейшая задача педагога научить студентов самостоятельно определять художественные цели и находить исполнительские средства для их достижения. А это и правильная организация пианистического аппарата, его естественность и свобода. Это и верные приемы игры, оправданные художественной целью, и развитие эмоциональной сферы ученика, его творческой фантазии, воображения, артистической свободы. Преодоление психологических проблем игры на сцене.

Большое внимание необходимо уделять воспитанию слухового контроля и концентрации слухового внимания.

«Сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха» (И. Гофман). По словам же другого великого музыканта и педагога К. Н. Игумнова, «занятия за инструментом – процесс бесконечного вслушивания». Овладение техникой

фортепианной игры требует терпения и воли. А, следовательно, и воспитывает волевые качества личности, способность прилагать усилия для достижения результата.

План работы с каждым студентом индивидуален. Для одних большее внимание направлено на освоение фортепианной техники, другим необходимо развивать тембральный слух, накапливать слуховые впечатления и т.д. и т.д. Конечная же цель занятий общая для всех - работа над произведением и его исполнение. Это важнейший этап работы преподавателя и студента.

Условно можно выделить три этапа в работе над музыкальным произведением: **ознакомление, эскизное разучивание, подготовка к исполнению на сцене**. Границы между ними весьма размыты, но определенная структуризация всего этого сложного процесса может помочь решению и преодолению тех сложностей, которые непременно возникают в процессе работы с учеником.

Первый этап – формирование первоначального образа произведения. Создание «рабочей гипотезы», исходящего варианта, интерпретаторской концепции. «Проникнуть в основной замысел композитора, сформировать представление о произведении, как едином целом» - вот с чего начинается знакомство исполнителя с произведением по словам великого композитора и пианиста С. В. Рахманинова.

Основная проблема этого этапа работы для учащихся разного уровня подготовки – чтение с листа. В понятие «чтения с листа» включается не только воспроизведение высоты и ритма, но и исполнение всех указаний автора (динамика, штрихи) и т.д. Проблема чтения с листа часто стоит и перед вполне профессионально владеющими навыками фортепианной игры.

Чтение с листа – сложная, высокоорганизованная система, основанная на синтезе зрения, слуха и моторики. Ему необходимо уделять особое внимание в процессе обучения, т.к. хорошие навыки чтения с листа могут существенно сократить время «выучивании» произведения.

Второй этап – процесс технического и художественного овладения произведением. Основное его содержание – тщательный разбор и изучение нотного текста с преподавателем. На этом этапе преобладает работа в «замедленном темпе» по фрагментам, нахождение путей преодоления технических трудностей, формирование моторно-двигательных программ и автоматизмов.

Работа над техническим освоением текста идет параллельно с изучением эмоционально-образного содержания произведения. «Познание музыки, где фортепианная игра лишь средство воплощения познанного» (Н.И. Голубовская). Это время освоения специфики музыкального языка произведения (характерных особенностей мелодии, гармонии, ритма, фактуры и т.д.), его формы и жанра, нахождение соответствующих средств музыкальной выразительности и на этой основе – создание собственной интерпретации.

Подобного рода работа помогает сформировать общую музыкальную культуру, художественный кругозор и избежать главного зла исполнительства – бессодержательной игры.

В этот период работы очень важно сохранить оптимальное соотношение эмоционального и рационального в работе над музыкальным произведением. «Ум должен регулировать чувства» (Г.фон Бюлов).

Главная опасность этого этапа – формальное воспроизведение текста. Недопустимо поверхностное отношение к тексту, но и неприемлем догматизм в его прочтении. Это подтверждается высказываниями многих выдающихся исполнителей и педагогов: «Точность – главный враг верности. Педантичность лишает игру непринужденности и убедительности» (Я. Землянский). «В нотах написано все – и ничего» (В.В. Софроницкий).

Третий этап, завершающий. Это относительная кристаллизация исполнительского замысла в деталях и вариантах, работа по его совершенствованию и максимально совершенному воплощению.

Преобладающий метод – проигрывание произведения целиком. Нацеленность на передачу общей линии в драматургическом развитии произведения.

В этот же период происходит адаптация к условиям концертного (экзаменационного) выступления: тренировка исполнительской выдержки и выносливости, выработка стрессоустойчивости и сценического самообладания, формирование эстрадной яркости и артистизма.